

REVISTA del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

23



Guillermo Federico Anad
Silvina Argüello
Claudio G. Castro
Diana Fernández Calvo
Antonio Formaro
Gustavo García Novo
Juan Pablo González
Bernardo Illari
Myriam Kitroser
Silvia Lobato
Mario Muscio
Gabriel Pérsico
Marisa Restiffo
Evgenia Roubina
Leonardo Waisman



**REVISTA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Año XXIII - N° 23 - 2009



**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**
Rector: Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Héctor Goyena - Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial

Dr. Enrique Cámara de Landa (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina),
Dr. Omar Corrado (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile),
Dr. John Griffith (Australia), Mag. Pablo Kohan (Argentina),
Dr. Víctor Rondon (Chile), Dr. Héctor Rubio (Argentina),
Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina)

Referato del presente número

Dr. Enrique Cámara de Landa (España), Dr. Omar Corrado (Argentina),
Lic. Clara Cortazar (Argentina), Ma. Lidia Guerberoff (México),
Dra. Diana Fernández Calvo (Argentina), Ma. José Quesada Macchiavello (Perú),
Dra. Silvina Mansilla (Argentina).

Coordinadora de Reseñas

Dra. Melanie Plesch

Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Imagen de tapa

Folio 2 del manuscrito *Para vencer al tirano* (Anónimo del Archivo de San Antonio Abad de Cusco), Microfilm perteneciente al Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV, Nº de catálogo 216 (AST 26 del Catálogo de Samuel Claro)

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones

The Institute is interested in interchanging publications

Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert

L'institut est intéressé à échanger des éditions

L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv

SECCIÓN: “ESCRITOS DEL PASADO”

UN *MOSAICO MUSICAL* EN LA ARGENTINA

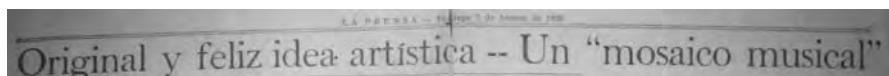
ANTONIO FORMARO

Introducción

El domingo 7 de febrero de 1926 el diario *La Prensa* de Buenos Aires publicaba *Mosaico Musical*, obra para piano escrita por veintisiete compositores argentinos.

“Se trata de una pieza de composición compartida que consta de fragmentos escritos por autores cuya intervención en la misma oscila entre la composición de un solo compás y la de dos compases. La originalidad de la concepción de la obra es resaltada en un breve comentario editorial, no firmado, que antecede la partitura:

ORIGINAL Y FELIZ IDEA ARTISTICA - Un “mosaico musical”



“El maestro Victor de Rubertis, joven compositor italiano radicado entre nosotros, de cuyas obras nos hemos ocupado elogiosamente varias veces, ha tenido la feliz y original idea de pedir a un numeroso núcleo de compositores argentinos una obra hecha en colaboración, como han ya realizado varios compositores rusos. Esta obra, que ofrecemos hoy a nuestros lectores, quienes seguramente apreciarán la originalidad de su concepción, ha sido escrita por los maestros Alberto Williams, José André, Ernesto Drangosch, Arturo Berutti, Ricardo Rodríguez, Constantino Gaito, Julián Aguirre, Celestino Piaggio, Floro M. Ugarte, Athos Palma, G. M. D’Andrea, José Gil, José T. Wilkes, Cayetano Troiani, José Torre Bertucci, Raúl H. Espoile, Carlos López Buchardo, Alfredo Pinto, Alberto Machado, Cesar A. Stiatteci, Pascual de Rogatis, Felipe Boero, Victor de Rubertis, Joaquín Cortés López, Luis Sammartino, Vicente Forte y Arturo Luzzatti.

El hecho de que hayan colaborado en este mosaico musical dos compositores fallecidos, Julián Aguirre y Ernesto Drangosch, cuya muerte significó dos irreparables pérdidas para el arte argentino, da aún mayor interés a la obra que publicamos en esta página.

Excusado resulta hablar de los veintisiete compositores argentinos o extranjeros radicados en el país, que han colaborado en esta producción musical, pues todos ellos son conocidos y apreciados en nuestro mundo artístico, y todos han contribuido al progreso de la música argentina con obras de mérito.”

De este comentario se desprenden escasos datos sobre la génesis y fecha de composición de la obra: la idea propuesta por De Rubertis debió iniciar su concreción a más tardar durante 1924, año del fallecimiento de Julián Aguirre.

Antecedentes

La composición compartida no acredita muchos antecedentes en la historia de la música y ninguno idéntico al de este *Mosaico Musical*. Existen algunos ejemplos previos de obras compuestas por dos o más autores, pero ninguna de ellas está elaborada en fragmentos tan pequeños ni por tantos compositores como la presente. Cabe aclarar que no se consideran dentro de este tipo de obras ni las paráfrasis ni las transcripciones o adaptaciones de obras existentes, sino sólo aquellas composiciones que expresamente han sido concebidas desde sus comienzos para ser escritas por más de una persona.

El que se cree es el ejemplo más antiguo de este tipo de composición es una obra perteneciente al *Trionfo di Musica* (1579), encargada para el casamiento del Gran Duque Francesco de Medici con Bianca Cappello; en el *Epitalamio*, cada estrofa está musicada por un compositor, entre los que figuran Andrea Gabrieli, Claudio Merulo y Orazio Vecchi, entre otros.

En los siglos XVII y XVIII, era una práctica conocida en Inglaterra, en donde obras como *El asedio de Rodas* (1656) y *Muzio Scevola* (1721) presentan autoría compartida, esta última ópera incluyendo nombres de la talla de Georg Friedrich Haendel, y Giovanni Battista Bononcini.

Mosaico Musical

Allegretto *Dimin.*

Piano

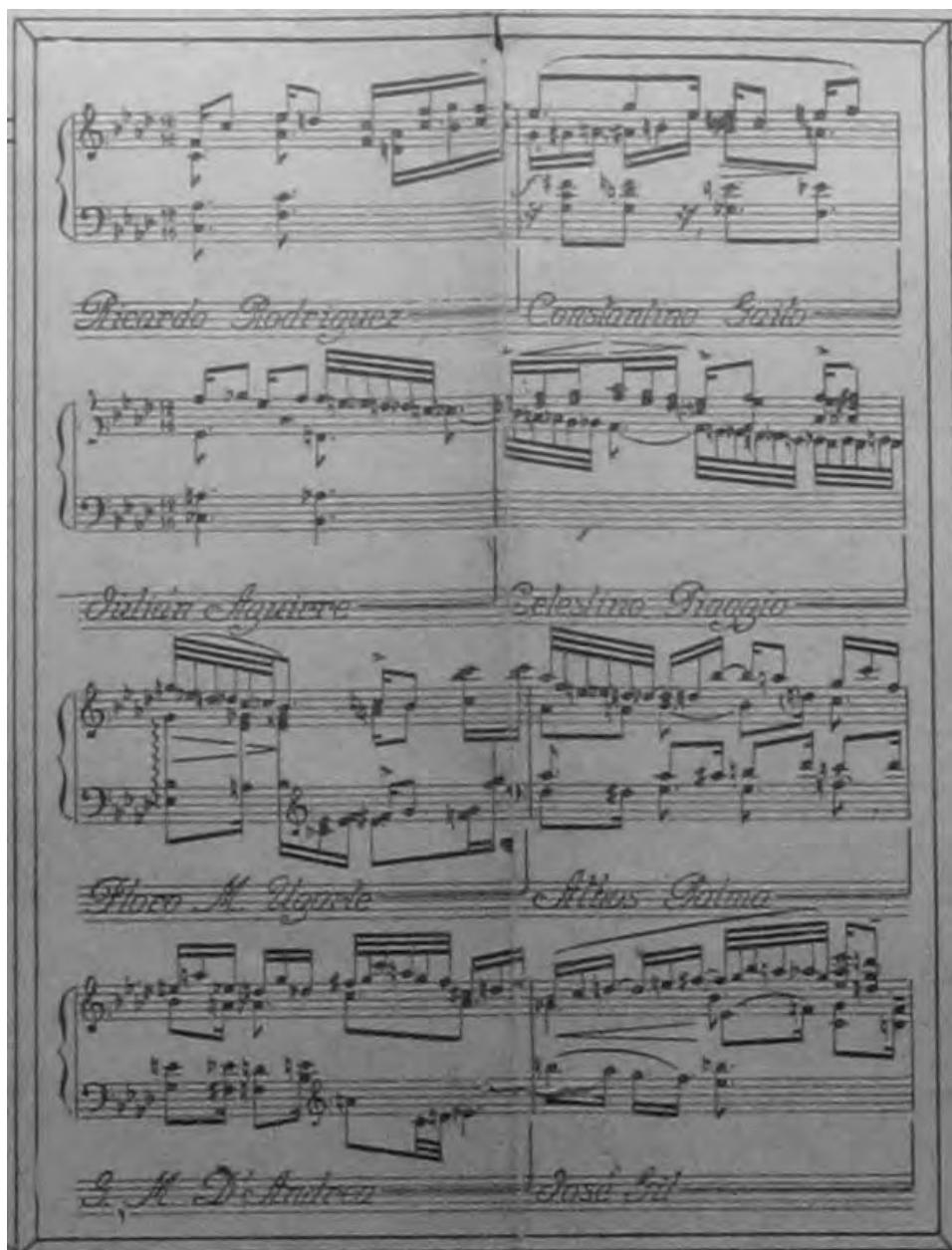
Alberto Williams

José André *C. Grangoschi*

Adelmo Borrelli

La stessa tempo

The musical score consists of four staves of handwritten musical notation for piano. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features sixteenth-note patterns and a dynamic marking of *Allegretto*. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains eighth-note patterns and a dynamic marking of *Dimin.* The third staff continues with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, with a dynamic marking of *Allegretto*. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, with a dynamic marking of *La stessa tempo*. The score is divided into sections by lyrics: *Alberto Williams*, *José André*, and *C. Grangoschi*, followed by *Adelmo Borrelli*.



do Wilkes *do Bolani* *do Marquenice*

cresc. *dec.*

Paul H. Espinle

Presto fermo

pp

para crecer *mf* *all* *a tempo* *solo fermo*

mamurrolo

Alfredo Pinto

Sección "Escritos del Pasado"

Tempo L.

A. Mordendo

Cese el silencio

Flor en la Magdalena Felipe Boero

Voces de Rubertos d' Corlés López



No obstante, es en el transcurso del siglo XIX que se encuentran los más importantes ejemplos del género, y por cierto aquellos que pudieron haber ejercido alguna influencia en la gestación de la idea que diera origen al *Mosaico Musical*. Uno de ellos es la obra para piano titulada *Hexaméron, Morceau de concert*, compuesta en 1837, consistente en una serie de variaciones sobre el tema de la *Marcha de los Puritanos* de la ópera *I Puritani* de Vincenzo Bellini; la obra se compone de nueve partes: la introducción, la transcripción del tema, la variación dos, el ritornello de la tres, la segunda parte de la cinco y la coda de la variación seis, al igual que el final, fueron escritos por Franz Liszt; la variación uno, por Sigismond Thalberg; la primera parte de la variación tres, por Johann Peter Pixis; la variación cuatro por Heinrich Herz; la primera parte de la variación cinco, por Carl Czerny; y la primera parte de la variación seis, por Frédéric Chopin.

Otro ejemplo de interés es el representado por la Sonata FAE (iniciales de *Frei aber einsam*) para violín y piano compuesta por Albert Hermann Dietrich (primer movimiento), Robert Schumann (movimientos segundo y cuarto) y Johannes Brahms (tercer movimiento; *scherzo* que ocasionalmente se interpreta en forma separada) para el violinista Joseph Joachim, en 1853.

También puede citarse como antecedente una obra consistente en una serie de Variaciones para dos pianos sobre la *Marcha gitana* de la música incidental para *Preciosa* de Carl Maria von Weber (1833) y que escribieran en colaboración Ignaz Moscheles y Felix Mendelssohn; la misma se compone de dos variaciones escritas por cada uno de ellos más un *scherzo* final escrito entre ambos, por lo cual no sólo se trata de partes diferenciadas compuestas por distintos autores sino que también hay un movimiento escrito en forma compartida

No obstante, la circunstancia más interesante para tener en cuenta aquí, por su conexión con la idea inspiradora del *Mosaico Musical*, es la de algunas obras compuestas por los integrantes del Grupo de los Cinco pertenecientes a la escuela nacionalista rusa y por otros compositores allegados, relacionadas con el editor Mitrofan Belaiev como, por ejemplo, una serie de variaciones sobre los sonidos Si bemol, La y Fa (tomados de algunas de las letras del apellido del mencionado editor). También otras obras de cámara compuestas por Alexander Borodin, Anatol Lyadov, Alexander Glazunov y Nikolai Rimsky-Korsakov, por separado o en colaboración, para las reuniones que Belaiev realizaba regularmente los días viernes y que por ello fueran publicadas bajo el nombre de *Los Viernes*.

Otro ejemplo digno de mención es el de *Mlada* (1872), ópera-ballet en cuatro actos cuya composición en su momento se dividió de la siguiente manera: el Acto primero, estaría a cargo de Cesar Cui, con la música para ballet comisionada a Ludwig Minkus; partes de los Actos segundo y tercero, fueron destinadas a Modest Mussorgsky y Rimsky-Korsakov; y el Acto cuarto, a Borodin. Aunque la música esencialmente se completó, la obra colectiva nunca subió a escena y parte de ella fue utilizada por sus autores para la elaboración de obras posteriores.

Esta relación resulta de especial interés ya que la mencionada asociación con los compositores rusos aparece planteada con claridad por Víctor De Rubertis en el anuncio de la obra cuando se señala que fue planeada ‘a la manera de los compositores rusos’.

Si bien De Rubertis alude seguramente a la antes mencionada tarea de composición en colaboración practicada por los compositores de la Editorial Belaiev, el resultado formal de la obra no guarda relación con esos ejemplos ya que *Mosaico musical* se presenta en su forma final como un único movimiento (*Allegretto*) compuesto por fragmentos diferenciados de los distintos autores; su estructura general se entronca con la tradición del pianismo romántico de las piezas breves para piano de forma ternaria.

El esquema A-B-A es desarrollado a partir de lo que se llama el ‘inciso uno’, como lo marca el primer compositor que trabaja en la obra, Alberto Williams. Sobre este ‘inciso uno’, más particularmente sobre su idea rítmica que se mantiene relativamente constante, se elabora gran parte de la composición y en este hecho se

encuentra la similitud con las piezas que, derivadas de la música de Chopin, eran tan practicadas por los compositores rusos de fines de siglo XIX y comienzos del XX (desde Tchaikovsky al Stravinsky de los *Estudios Op. 7*).

El firme diseño tonal de la pieza parte de un sector inicial que está planteado en ‘La bemol mayor’, tonalidad que aparece definitivamente enunciada en el segundo compás. Luego, la obra se encamina de una manera clásica a ‘Mi bemol mayor’. Esta tonalidad es claramente expuesta y afirmada por Floro Ugarte en el compás diez. A partir de allí comienza un amplio sector B muy modular (claramente asociado al concepto de tonalidad errante de la época) y se llega a la reexposición de A, la que se presenta bastante variada con respecto al planteo inicial.

Este seguro trazo formal, más la elección del lenguaje empleado por tan verdadera pléyade de compositores, es muestra del oficio de los autores. No debe dejar de tenerse en cuenta que prácticamente todos ellos estaban formados o influidos por el academicismo post-romántico de la escuela de los alumnos de Cesar Franck, particularmente Vincent D’Indy y su otrora indiscutido *Tratado de Composición*, que divulgaba las ideas impartidas en la *Schola Cantorum* de París: un fuerte trabajo contrapuntístico de superficie, la insistencia motívica y la asociación del cromatismo wagneriano y la modalidad. A estos rasgos armónicos y texturales dominantes se les agregan pinceladas de otros elementos surgidos de escuelas de comienzos del siglo XX (impresionista, simbolista e incluso neoclásica) o insinuaciones nacionalistas, que se imbrican naturalmente al discurso en base a la pericia artesanal de los compositores convocados.

Esto no debe sorprender ya que aún en la década del veinte, con movimientos musicales muy diferenciados entre sí (el neoclasicismo, el dodecafonismo, las escuelas nacionales modernas y la continuación del impresionismo y del post romanticismo), muchos compositores mantuvieron un eclecticismo que se prolongó en décadas posteriores, incorporando hábilmente rasgos de las diversas estéticas según su propio interés.

Aún así, es justo destacar que los planteos de las escuelas estrictamente contemporáneas europeas se hallan ausentes en la pieza e incluso el aspecto concerniente al nacionalismo musical, tan importante en la generación argentina de la época, está poco representado en esta obra. Solamente Alberto Williams parecería querer iniciar una pieza de corte nacionalista en su propuesta base, no respetada por los compositores que le siguen, quienes apenas la glosan superficialmente, utilizando solamente su aspecto rítmico.

En el estilo pianístico del *Mosaico Musical* se observan las personalidades y tendencias de los compositores que participan. Cabe recordar que las dos escuelas dominantes en cuanto a lo pianístico a fines del siglo XIX y principios del XX, eran

por un lado la francesa - representada por una mayor propensión hacia lo atmosférico, o una escritura ligera de gran pureza de línea - y por otro la rusa - de carácter expansivo. Los compositores se diferencian en sus tendencias de una manera clara, aunque pocos son los que plantean una escritura expansiva, lo cual, muy probablemente se asocie a su formación misma, ya que muchos de ellos habían estudiado en Francia. Esto es también indicativo de su carácter de pieza breve y de su clima distendido y, por qué no, ‘de salón’, un salón de entendidos que captan todos los ‘guiños’ que surgen de la presencia de varios creadores y estéticas.

Lo sorprendente es ver cómo los compositores tienen el oficio para manejarse dentro de la mínima coherencia requerible haciendo uso de la continuidad rítmica y/o de rasgos melódicos que toman de la propuesta inicial o elaborando derivaciones motívicas, para dar a la obra un cierto carácter finamente poético, que a veces roza lo lúdico, con toques de auténtico humor, por la utilización de lenguajes contrastados dentro de un clima distendido.

En el *Mosaico Musical* no aparece una intención manifiesta de lograr una unidad estilística. La única unidad posible se da por la firme formación académica de todos los participantes. En este sentido, la obra es representativa de lo que fue la generación actuante en la música argentina de la época, ya que con posterioridad a la generación del centenario, se vislumbra una cierta intención en lo referente a la fundación del oficio de compositor muy firmemente asentada, y esta obra puede decirse que demuestra el paso del ‘amateurismo’ (sic) musical que dominó el siglo XIX en la Argentina, salvo en raras excepciones, hacia el profesionalismo, poniendo así de manifiesto la mencionada institucionalización de la profesión de compositor.

La obra

El análisis de los diversos fragmentos permitirá señalar las características que cada uno de los compositores imprimió a esta interesante y singular obra.

Como se ha dicho, el primer fragmento fue escrito por Alberto Williams (1862-1952), al cual se le concede el honor de iniciar la obra por obvias razones concernientes a su reputación internacional como patriarca de los compositores argentinos.

Williams hace un planteo muy similar al de sus obras para piano del mismo período, como por ejemplo los *Poemas* o los *Aires de la Pampa*. Los dos compases, en 12/16, se enuncian en la tonalidad en La bemol mayor y por la rítmica utilizada se asocian a obras que oscilan entre la huella y el malambo; cabe aclarar que tal aseveración está expresada en terminología ‘williamsiana’, porque sería discutible afirmarlo rotundamente, aunque sí es un hecho el que en muchas obras para piano suyas tal rítmica es asociada en los títulos a la huella y el malambo. En esta obra, la rítmica

ca de malambo domina en el primer compás y la de huella en el segundo, imbricación por otra parte muy característica en obras de la época.

También resulta interesante el planteo pianístico y tonal. Pianísticamente, el primer compás presenta una alternancia muy a la francesa en cuanto a escritura de bicordios entre las dos manos, que tejen una melodía dentro de la escala por tonos, la cual está en cierto modo academizada, es decir, que ya no tiene el carácter simbolista que tenía en la música de un Debussy, sino que se utiliza simplemente como un color sobre el quinto grado de la escala, enriqueciendo la sonoridad del acorde de quinta aumentada. En su totalidad, esta escala por tonos tiene una función de dominante que resuelve en el primer grado en el segundo compás, donde está planteado el ritmo de huella, con la particularidad de tener cada uno de los acordes la sonoridad de la sexta agregada, también característica de la música de Williams contemporánea, que utiliza la mayor cantidad de recursos armónicos dentro de un esquema académico.

Este inciso es continuado en dos compases: uno compuesto por José André (1881-1944), quien imita el primer compás de Williams, revirtiendo la exposición pianística, ya que en Williams se encontraban las segundas en la mano derecha y las tercera en la izquierda mientras que André recurre a un esquema más tradicional consistente en poner las tercera en la mano derecha, lo cual le quita cierta aspereza, y una nota sola en la izquierda. De alguna manera es menos imaginativa la aparición de André, compositor que como Williams estaba relacionado con la escuela de Cesar Franck, de manos de D'Indy. Williams trabaja en su 'inciso uno' haciendo oír los bicordios de segundas de la escala por tonos, mientras que André, en el compás tres, sobre la escala por tonos utiliza acordes paralelos de tríadas mayores y menores.

El otro compás, número cuatro, simétricamente repite la rítmica del número dos y está firmado por Ernesto Drangosch (1882-1925), virtuoso del piano y compositor de la égida alemana. En este fragmento, los acordes de sexta agregada planteados por Williams en el compás dos, se transforman en convencionales acordes de dominante y tónica de Do menor, marcando un giro hacia el romanticismo alemán más conservador, con lo cual ya se observan estas especies de derivaciones que adquieren los motivos musicales presentados por un compositor e interpretados a su propia manera por el compositor siguiente. Para unir este compás de raigambre alemana con lo anterior Drangosch - al utilizar la quinta aumentada de bajo - se asocia a la escala por tonos, aunque el tratamiento resulta más característico de la semicadencia de sexta aumentada-quinto, típico de la música romántica, ambigüedad que permite unir estos lenguajes pero no por ello transformar a Drangosch en un continuador de la idea armónica inicial de Williams de trabajar tríadas con sextas agregadas o paralelismos.

El compás cinco corresponde a Arturo Berutti (1858-1938), gran compositor de óperas particularmente dentro de una línea influida por el verismo italiano y, como tal, el lenguaje armónico, al igual que el pianístico, es evocativo de obras pertenecientes al romanticismo tardío. Este compás efectivamente se separa y aporta un nuevo elemento constitutivo del *Mosaico Musical*, que es la escala cromática descendente que aparece en el bajo, la cual luego va a ser ampliamente trabajada y superpuesta a los otros elementos por los compositores que continúan. Se podría discutir sobre la legitimidad de la intervención de Berutti ya que realmente hay poca relación entre ella y el inciso inicial de Williams -excepto la rítmica y algunas estructuras acórdicas resultantes en este caso de la conducción-, y con lo aportado por los otros dos compositores. Aún así, puede decirse que la aparición de esta línea cromática será muy desarrollada más adelante y brinda la posibilidad de utilizar una armonía cromática dentro de una coherencia en las posteriores intervenciones de los demás autores. Es más: se presenta como elemento antagonista que justifica muchos de los bruscos choques de lenguajes que se encuentran luego de compás a compás y que dan la impresión de una confrontación no exenta de humor.

Cabe señalar que aquí la rítmica viene trabajada de una forma especular respecto al inciso uno; Berutti toma el ritmo que estaba en el segundo lugar, en el segundo compás, y lo pone en el primer fragmento de este compás, que además pasa a 24/16. Así utiliza el ritmo característico de semicorchea-corchea, pero ahora en acordes, lo cual muestra claramente la mezcla del ritmo de malambo y de huella, pero en un lenguaje completamente distinto al planteado por Williams: muy cromático, donde se va girando hacia la tonalidad de Fa menor mediante la utilización del acorde napolitano y de acordes repetidos velozmente junto con una escala cromática coloreada en la voz superior por una polifonía así mismo cromática, lo cual da como resultado un cierto contrapunto abigarrado, netamente pianístico, en movimiento contrario por parte de la mano derecha. La ligereza inicial de *Mosaico Musical*, adquiere así un ribete insólitamente apasionado.

Ricardo Rodríguez (1877-1951), compositor de formación francesa, trata de clasificar la tonalidad de Fa menor, con la aparición de tríadas puras de esa tonalidad, siguiendo el patrón rítmico utilizado por Berutti en el comienzo de su compás, pero tomando las alternancias de escritura que había planteado Williams en un gesto ascendente.

Constantino Gaito (1878-1945), en el compás que le corresponde, toma de una manera mucho más refinada en lo pianístico el gesto post romántico de Berutti y por su parte plantea una velocidad armónica netamente wagneriana en sus rápidos cambios y en su final abierto en la dominante de Si bemol. Es importante notar que el gesto descendente de Berutti se equilibra perfectamente en los dos compases de clara conducción ascendente de Rodríguez y Gaito. Este último, quien curiosamen-

te en muchas otras obras impresiona por su elegancia, aquí se torna exacerbado, en un gesto casi expresionista, con marcadas disonancias, donde cada uno de los acordes plantea una inflexión incierta de tonalidad, acercándose a las piezas del período medio de Scriabin o casi a un Szymanowski o a un Strauss.

Esta situación se relaja completamente en el aporte siguiente de Julián Aguirre (1868-1924). Es interesante notar cómo el enlace de compases de estos últimos compositores resulta particularmente congenial, porque desde el acorde final dejado por Rodríguez, que netamente está pidiendo una resolución, Gaito se encarga de eludirla, realizando un movimiento evasivo hacia la resolución típica y lo mismo sucede con la sección planteada por Aguirre, que es también netamente evasiva, lo cual representa otra marca inherente de los conocimientos profundos que tenían estos autores de la estética wagneriana pasada por la música francesa y del post romanticismo que alrededor de 1910 aún caracterizaba las obras de muchos compositores europeos. Es notable ver cómo manejan con tanta solvencia el trabajo de la constante modulación; más aún, entre ellos parece haber un cierto código que los lleva a entender que de eso se trata la construcción de una obra, pensamiento quizás influido por la máxima de Cesar Franck “modulen, por favor, modulen”, tomada como premisa para la composición musical. Julián Aguirre tiene la virtud de hacer dos enlaces de dominantes que conllevan una flexibilización y un aligeramiento de la melódica y de la textura pianística; son simplemente dos acordes, de finísima conducción, hacia la dominante de Mi bemol mayor, con la escala cromática que aparecía como bajo en el compás compuesto por Berutti, ahora en una disminución melódica, formando parte de la voz superior.

Esta idea, un compás después, es entendida por Floro Ugarte (1884-1975), que resuelve la dominante de Aguirre, toma la disminución de la escala cromática y la transforma en la melódica iniciadora del sector B. Pero antes de esta resolución, hay un estiramiento no demasiado feliz de esta dominante de Si bemol planteado por Celestino Piaggio (1886-1931); este gesto en realidad podría ser calificado de académico, dado que utiliza la melodía cromática deteniendo esta dominante, alargándola con el cromatismo en la mano izquierda y a la rítmica de fusas planteada por Aguirre le superpone tresillos en terceras, dudosamente tomados de la idea de André y también disminuidos melódicamente, lo que resulta en un artificio que no aporta demasiado, aún cuando de alguna manera funciona bien por el final, el cual respeta la idea de enlazar dominantes que aparece en los momentos importantes de articulación de la obra.

Hasta aquí, en los primeros nueve compases considerados como sección A, puede verse que hay un primer sector de cuatro compases claros dentro de la tonalidad de La bemol mayor con una inflexión al tercer grado y luego un inicio por enlace de dominantes hacia la resolución en Mi bemol mayor, situación común en todas

las piezas para piano de corte ternario de las escuelas post románticas escritas hacia fines del 1800 y comienzos del siglo XX, llegando prácticamente a ser una fórmula en esta época para la composición de tales obras, donde no se afirma demasiado la tonalidad de punto de partida, sino que más que nada se consolidan esas llegadas en el momento en que se articula la forma.

Cuando, en el compás diez, Floro Ugarte plantea con claridad el arribo a Mi bemol mayor, comienza la sección B, adquiriendo la obra de aquí en adelante un carácter cada vez más modulante. Ugarte propone una complicación de escritura al fragmento de Aguirre porque a la melodía descendente cromática en fusas le agrega linealmente un fragmento del ritmo planteado por Williams en el segundo compás y un fragmento del ritmo del primer compás. Puede decirse que Athos Palma (1891-1951) en el compás once repite la idea secuencialmente sobre el segundo grado - Fa menor-, lo cual también representa una característica de toda pieza romántica desde Chopin en adelante, enriqueciendo la escritura que se torna más polifónica y produciendo como resultado un efecto de mayor elaboración.

Genaro María D’Andrea (1860-1937) y José Gil (1886-1947) continúan el planteo rítmico en los compases doce y trece, pero tienden hacia el *moto perpetuo*, manejando la idea de semicorcheas pulsadas constantemente. Cabe destacar que los dos compositores, si bien producen un fragmento más elaborado que se basa en el trabajo de progresión y secuencia de estas ideas, participan de una cantidad de enlaces de dominantes, de modulaciones y cromatismos, que culminan en una cadencia -no demasiado feliz- en el compás catorce realizada por José Teófilo Wilkes (1883-1968) que consiste en nada más que un acorde de Do menor detenido con silencios. Resulta extraño el hecho de que D’Andrea, dedicado preferentemente a la enseñanza y habiendo sido el fundador de los famosos conservatorios que llevan su nombre, haya optado por una solución tan elaborada y cromática y en cierto modo intelectual en el compás doce, apartándose del clima de salón que, si bien dentro de una elegante textura polifónica, venía imperando desde el aporte de Julián Aguirre y había sido luego afirmado por Floro Ugarte y Athos Palma.

Cabe destacar que José Gil, en el compás trece, procura salvar en cierto modo la situación, intentando retomar la olvidada escala por tonos sobre la estructura de un acorde aumentado, pero respetando la simetría del consecuente que había planteado D’Andrea al inicio de esta sección B, produciéndose un contraste brusco entre el exacerbado cromatismo de D’Andrea y la escala por tonos de José Gil (que se repetirá luego), lo cual se ve acentuado por la ya citada no muy exitosa cadencia sobre Do menor con la que remata Wilkes. Aún así, la disposición tonal de la obra es lógica: Mi bemol mayor unido a Do menor, muy común en las obras francesas y post románticas de la época en las cuales, más que el establecimiento de una tonalidad firme, se produce un devenir tonal, sobre todo entre las tonalidades relativas.

Cayetano Troiani (1873-1942), José Torre Bertucci (1888-1970) y Raúl Espoile (1889-1958) parecen percibir este contraste y agrandan la idea de D'Andrea y Gil: así, desde el compás quince al diecisiete se encuentra el momento más impresionante de la obra en lo sonoro, porque Troiani, Torre Bertucci y Espoile realizan una especie de unión de gestos en lo pianístico considerablemente más audaces que los planteados hasta ese momento; tienen un corte expansivo, grandioso, y utilizan lenguajes que se acercan a un cromatismo expresionista, al impresionismo 'debussiano' (sic) e incluso a gestos neoclásicos. Troiani procede con la utilización de un mayor rango pianístico en la expansión de la dominante, de gran cromatismo, que luego Torre Bertucci toma en un clima contrario. Troiani formula una secuencia que rítmicamente recuerda a Williams pero que pianísticamente resulta grandiosa y de lenguaje decididamente tardo-romántico, acercándose a un Rachmaninov, con grandes acordes sobre pedal de Si bemol, en cierto modo a la manera que había propuesto Gaito en el compás de su autoría. Luego Torre Bertucci plantea algo similar en la rítmica pero opuesto en la dinámica, la textura y el lenguaje: reaparece la escala por tonos pura y se hace uso de acordes bimodales. Se incorpora una textura espacial totalmente 'debussiana' de superposición de planos entre lo muy grave y lo muy agudo del teclado en un matiz *pianissimo*. Este compás parece como escindido, dado que no perturba la resolución del acorde de Si bemol dominante de Troiani en el Fa que toma Raúl Espoile.

El de este último es un trozo muy elaborado en el cual se mezclan las dos ideas, la cromática y la escala por tonos, dentro de una escritura de casi exagerada suntuosidad cercana a un Szymanowsky de la época media: se acelera la rítmica de manera vertiginosa ya que sobre la dominante de Fa, en un impresionante *crescendo*, trabaja el acorde con doble quinta, si bien como apoyatura, pero mantenido durante el tiempo suficiente como para que su sonoridad predomine. Cabe recalcar que resulta sorprendente el compás de Torre Bertucci, actuando casi como una interpolación formal, en cierto sentido a la manera de Debussy, entre el enlace de tónica y dominante (Si bemol-Fa) como así mismo resulta sorpresiva la complicación de escritura que plantea Espoile.

En el *piú tosto lento* inicia su aporte Carlos López Buchardo (1881-1948), que hace un inesperado enlace, no sólo armónico, dado que desaparecen los bemoles y se pasa a una armadura de clave sin alteraciones, sino también de cambio de registración de la escritura, ya que se conduce del registro expandido de Espoile a lo más íntimo del sector central, retomando en cierto modo la escritura de Williams, con un gesto modal sobre la dominante de Mi Mayor y un *ostinato* rítmico que elabora en cierto modo la primera idea de Williams pero con una textura totalmente poética, esfumada, de inspiración sin duda impresionista, sorprendiendo y aligerando de este modo el aspecto textural.

Esta atmósfera es continuada por Alfredo Pinto (1891-1968) que a este modalismo introduce algunos elementos cromáticos que desembocan en el *tempo primo*: dos compases de Alberto José Machado (1882-1929) y dos compases de César Alberto Stiattesi (1881-1934), con una recuperación de la rítmica perteneciente a la idea de Williams pero trabajada por ambos en acordes aumentados, en una textura cada vez más orquestal, preparando una posible reexposición. Machado realiza los tresillos en escala por tonos y luego los acordes, a la manera del inciso de Williams, en acordes aumentados; Stiattesi inicia igual, pero luego utiliza el ritmo no en acordes sino en una gran escala ascendente

La situación generada, de gran aceleración sonora, es rematada por Pascual De Rogatis (1880-1980) en una clarísima tonalidad de Mi menor, completamente diatónica, que junto al fragmento siguiente de Felipe Boero (1884-1958), actúa como una nueva interpolación formal antes de la llegada de la reexposición que es llevada a cabo por Joaquín Cortez López (1884-1948) previa a la intervención de Víctor De Rubertis (1893-1961). Pascual De Rogatis, en su compás en Mi menor, va hacia una rítmica en 3/4 en un clima netamente orquestal, decididamente romántico, expansivo y diatónico en su armonía, casi no teniendo ningún elemento en común con el resto de la obra, excepto la idea de Williams transformada en seisillos, y lo mismo puede decirse del fragmento de Boero.

Nótese cómo poco a poco la presencia nacionalista incipiente que había en Williams prácticamente desaparece; solamente es recordada en el momento en que Machado recupera la rítmica pero no la simpleza melódica inicial y reaparecerá recién con Cortez López. Pero ni Boero, tan nacionalista en sus obras, ni De Rubertis o López Buchardo tienen alguna intención nacionalista en su rítmica, en su melódica, o en su gesto armónico o textural.

De Rubertis es el encargado de retomar el ritmo de 12/16 y conducir claramente a la tonalidad de La bemol Mayor, y Cortez López el de reexponer junto con Luis Sammartino (1890-1973) volviendo al ‘inciso uno’ trabajado en la misma tonalidad pero sobre el pedal de dominante.

La obra se remata inesperadamente. Primero, Vicente Forte (1888-1966), tiene un gesto humorístico: detiene por completo la motoricidad de la pieza y en cuatro acordes en blancas enlazados al modo de un tratado de armonía (!) une dominantes y tónicas por progresión, procedimiento utilizado en el encastre de los diversos fragmentos, pero que aquí se constituye en prácticamente un gesto de humor musical que recuerda la ironía presente en las obras de Satie.

Finalmente, Arturo Luzzatti (1875-1959), compositor netamente romántico, concluye la pieza con dos compases a manera de coda, en 4/4, casi como deteniendo la rítmica que dominó toda la obra y enfatizando la línea melódica. Resulta particularmente simpático el hecho de que Luzzatti haya transformado (y por ende *romanti-*

zado) la sexta agregada de los acordes ‘williamsianos’ del inicio, en apoyaturas melódicas sobre la quinta de los acordes cadenciales (V-I) que cierran la obra.

El *Mosaico Musical*, obra por sus características única en su género, resulta un interesante ejemplo que, por una parte, emparenta la música académica con prácticas que se relacionan con la música popular urbana (tango, rock, etc.) en lo que se refiere a autoría colectiva, y por otra, resulta un ejemplo premonitorio de ciertos experimentos actuales de composición compartida relacionados principalmente con la aleatoriedad.

BIBLIOGRAFÍA

BOYD, Malcolm

2001 “Collaborative compositions”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.

BRITOS, Roberto

2002 “Forte, Vicente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.

CUERDA, Cecilia

2002 “D’Andrea, Genaro María”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

2002 “Gaito, Constantino Vicente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.

2002 “Stiattesi, César Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

2002 “Troiani, Cayetano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GARCÍA MORILLO, Roberto

- 2002 “Gil, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.
- 2002 “Palma, Athos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.
- 2002 “Rodríguez, Ricardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IX.
- 2002 “Sammartino, Luis Rafael Dionisio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IX.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

- 2002 “Aguirre, Julián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo I.
- 2002 “De Rubertis, Victorio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.
- 2002 “López Buchardo, Carlos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VI.
- 2002 “Luzzatti, Arturo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VI.
- 2002 “Torre Bertucci, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.
- 2002 “Ugarte, Floro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen, Ana María MONDOLO.
- 2002 “Andrade, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo I.
- 2002 “Drangosch, Ernesto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.
- 2002 “Williams, Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.
- GEIRINGER, Karl
- 1948 *Brahms. His Life and Work*. London: George Allen & Unwin.
- GOYENA, Héctor Luis
- 2002 “De Rogatis, Anielo Salvador Pascual”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.
- MAC DONALD, Malcolm
- 1990 “Brahms”. London: J.M. Dent.
- MANSILLA, Silvina
- 2002 “Pinto, Alfredo Ángel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.
- MONDOLO, Ana María
- 2002 “Piaggio, Celestino”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.
- 2002 “Wilkes, José Teófilo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.
- RIMSKY KORSAKOV, N. A.
- 1950 *Mi vida y mi obra*. Buenos Aires: Anaconda.

SUAREZ URTUBEY, Pola

- 2002 “Boero, Felipe”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo II.

TODD, R. Larry

- 2003 “Mendelssohn: a life in music”. London: Oxford University Press.

VENIARD, Juan María

- 2002 “Berutti, Arturo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo II.

- 2002 “Espoile, Raúl H.”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

VIGNATI, María Emilia

- 2002 “Machado, Alberto José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VII.

VINEIS, Nilda Gladys

- 2002 “Cortez López, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.